

WALTER BENJAMIN, a 24 por segundo (I)

David De los Reyes



Luis Alberto Hernández, óleo

I

Sobre el escritor

El acercarse a la obra de Walter Benjamin (1892 - 1940) no es nada fácil para cualquier lector desprevenido. Se ha dicho que enfrentarse con un texto de Benjamin da la sensación de tener que regresar a la escuela; sobre todo a las clases de lenguaje, de idiomas y de "Retórica", donde Benjamin no sería el único profesor sino el mejor[1]. Poseedor de un pensamiento frondoso, de vasto ramaje, siente que sus escritos merecen ser reducidos, por medio de la poda, a lo esencial. Su obra puede signarse por la de una estética de la concisión, distinta, por supuesto, a lo que entendemos por breve. ¿Su método de trabajo? Una aséptica yuxtaposición de motivos, a manera de montaje ampliado por un proteico repertorio de formas y estilos; su intencionalidad claroscuro de escritor hace que su obra esté construida fuera de los cánones universalmente aceptados del pensamiento discursivo racional[2]. ¿Podemos llamarlo crítico romántico? Posiblemente, si entendemos esta postura no como juicio de una obra sino en tanto ejercicio de comprensión y complemento imaginativo de ese mismo ejercicio. Uno de

los pensadores menos académicos que hayan existido. Un metafísico salvaje que da a todas las cosas una insólita profundidad: actuar es un medio para soñar; *meditar* es un medio para estar despierto.

Fue un hombre solo y completamente aislado de círculos y cenáculos; lo han ubicado en el purgatorio de los heterodoxos. Es primo de Theodor W. Adorno[3], quien dice de él que era un intelectual «adialéctico», que se movía por «categorías marxistas» y carecía de mediación; es quien influye en Adorno para que cultive el género «ensayo» entendiéndolo como libre composición no supeditado a parámetros y exposiciones sistemáticas, a una jerarquía de significados y de valores preconcebidos; con esta forma literaria, Adorno, inició su batalla contra el pensamiento sistemático.

Benjamin tendrá interés por los detalles, aún siendo mínimos; su divisa pudo ser la formulada por Aby Warburg: «El buen Dios se esconde en el detalle». Pasión por las cosas pequeñas, diminutas[4]. Búsqueda de lo universal más sagrado y duradero en el corazón de la singularidad; un objeto será significativo en relación inversa a su tamaño[5]. Gusto micrológico-filosófico por lo aparentemente insignificante; más significativa era para él un fenómeno (cosa minúscula), que una idea: «Lo que parece paradójico en todo lo que es llamado justamente hermoso es el hecho de que aparece»[6]. La «apariencia» como centro de sus preocupaciones. No tuvo gran interés en teorías o ideas que no adoptaran una forma externa, precisa y descifrable. Prefiere, a las grandes frases de los pensadores, pequeñas cartas de escritores, incluso algunos desprovistos de celebridad.



Luis Alberto Hernández, óleo

El gusto expositivo del ensayo lo lleva a todo ello; opción que toma como alternativa al discurso filosófico acabado y compacto. El ensayo será la encarnación de una conciencia crítica, lugar de la escritura en el que expresará sus más profundos puntos de vista. Como en los románticos alemanes, la reflexión es pensamiento que engendra su forma. Es que, como ya lo veía Schlegel, acaso «¿No son individuos todos los sistemas?».

Una intención de rescatar del olvido lo que el curso sacralizado del mundo ha excluido del círculo luminoso de los valores oficiales. Tiene una absoluta convicción de que la realidad es discontinua. De ahí

su no perder de vista los detalles, aunque sean mínimos; prestarle una mayor atención a lo banal para no dejar que se extinga en el olvido lo que en el curso sagrado del mundo se lanza al margen y se califica de insignificante. Sus reflexiones se alimentan de una profunda nostalgia; marcha a contracorriente del tren del progreso. Una nostalgia cuesta arriba. "En ella gana para el revolucionario lo que el burgués hubiese nada más que recuperado dejándose ir por las vías restauradoras de la evocación[7]. Nostalgia ante un mundo que asalta desde su continua interrupción. Nostalgia, melancolía, que es para él una fijación en lo singular; fijación destinada al fracaso porque no responde a ningún concepto general de la formación de la realidad. La devoción por lo singular lo lleva a la desesperación: conciencia de que la realidad se escapa como algo que está en continua formación. Pablo de Tarso bien decía que este mundo, tal como lo vemos, está sucediendo. Influido por el surrealismo su intento es captar en la historia los aspectos más insignificantes de la realidad, sus «desperdicios», «huellas». Su obra puede entenderse, como se ha dicho, en tanto «montaje», hecha por fragmentos de realidad, destruyendo toda apariencia de totalidad dentro de ella. No se identifica ni tiene fe en el todo, prefiere permanecer en las partes. Características todas que denotan una escritura dramática, misteriosa, en toda la obra de este notable crítico literario; se considera a sí mismo como un «libre escritor» («freie Schriftsteller»)[8]; aborda los problemas tratados en sus escritos desde una perspectiva pesimista y pone el acento en las angustias del escritor. Su lenguaje, cargado de contenidos teológicos, no deja ninguna arista donde se asiente el positivismo. Para su amigo Gershom Scholem, Benjamin era un pensador religioso demasiado gentil e insuficientemente judío; para Adorno su teología no era suficientemente negativa y respetuosa con la utopía[9]. La orientación teológica de su pensamiento nos revela su desconfianza hacia la tradición fuerte del pensamiento de la Ilustración moderna; para Benjamin la ciencia y la Ilustración permanecían en el dominio del mito, «son mito de segundo grado»; lo sagrado era un fragmento más de la tradición de la escritura; la crítica inmanente es tomada como una tarea sagrada porque con ella hace posible la continuidad de la tradición: "La tradición no es, a fin de cuentas, otra cosa que la esfera del destino universal, la historia del mito"[10].

El traje negro del pensamiento negativo entona con su persona introvertida y desgarrada, exilada y perseguida por los perros con botas del nazismo. Arendt señala, por otra parte, que sería desorientador reconocer sólo a Benjamin como crítico literario y ensayista[11]; al igual, afirma esta autora, que fue un erudito pero no un especialista; intérprete de textos pero no un filólogo; se sentía atraído no por la religión sino por la teología, pero no era un teólogo y no estaba interesado particularmente en la Biblia; era un escritor nato pero el ideal de sus escritos era uno que estuviese compuesto completamente de citas ("escribir -dice Benjamin- se basa principalmente en citas" -la técnica de mosaico más alucinante e imaginable")[12]; traduce a Proust y a Baudelaire pero no es un traductor; escribió un libro sobre el barroco alemán y otro inacabado sobre el siglo XIX francés, pero no fue historiador literario; pensaba poéticamente, pero no fue ni poeta ni filósofo[13]; la mayoría de sus escritos estaban inspirados por intenciones polémicas.



Luis Alberto Hernández, óleo

Su filiación con el marxismo estaba sujeta a la atracción que ejerce en él la categoría de superestructura, la cual apenas sería esbozada por Marx y, posteriormente, sería el punto de atracción para los intelectuales que estaban sólo interesados en la superestructura social. Para Benjamin esta categoría tuvo un atractivo heurístico -metodológico-, más que un interés histórico y filosófico. Benjamin utilizará la palabra «expresión» (Ausdruck) para sintetizar el paso entre la infra y la superestructura; entre la economía y la cultura, más que una relación de causalidad, encuentra una relación de «expresión», la economía se expresa en la cultura, nos revela sin precisar del todo. Por ello habrá que decir que su marxismo está más cercano al sondeo que a la penetración y al estudio. Colocará este campo de acción práctica ante una visión teológica y judaica[14]; a menudo se le calificó de "rabino marxista" y, su visión de mundo, de ser un "materialismo mesiánico"[15].

Respecto a la concepción del arte entre Benjamin y Adorno encontramos que el primero capta la huella del privilegio en la alta cultura, y llega -en «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica»- a renegar de la alta cultura, contraponiéndole oscuras creaciones de clase inferior (cine, fotografía y caricatura: productos de la subcultura para la época) y del arte anónimo de los pueblos marginados en el curso de la civilización. Consideró la cultura como instrumento mistificador del capitalismo agonizante. Cada nueva etapa del desarrollo técnico lleva a considerar la precedente como la infancia del progreso; en Benjamin a este concepto habrá que entenderlo más bien como un medio eficaz de defensa contra el infantilismo cultural. Tal ambigüedad, entre técnica y progreso social e infantilismo cultural y social, es para Missac, la clave de la reflexión de Benjamin[16].

Ante la obra de arte el crítico debe enfrentar la «distancia», idea que le permite acuñar a Benjamin la dialéctica del «aura», concepto por el cual se distinguirán sus escritos sobre arte (sobre todo los realizados por los años treinta del siglo XX); intención de no dar a la obra otra iluminación sino la que de ella propiamente emana; el «aura» será definida como una extraña trama de espacio y tiempo. Una "lejanía tan próxima como pueda serlo"[17]. La distancia frente al objeto es un resguardo para evitar acercarse a la obra mediante el método simpático o empático, corriendo el riesgo de caer en el mimetismo o en la tautología. La idea del «aura» de la obra de arte, para el crítico de Benjamin, es evitar toda ambigüedad y ambivalencia; así, el acercarse a la obra mediante la mimesis le puede dar a ésta un halo dudoso; la distancia, el alejarse, conduce a que la obra se muestre a partir de su propia autenticidad, colocando al autor dentro del espacio del anonimato. En su diario personal Bertolt Brecht escribe el día 25 de julio de 1938 algunas de las impresiones sobre este concepto de «aura», que surge de las charlas con Benjamin, el cual vivió por un tiempo en casa del dramaturgo al salir exilado de Alemania. Dice así: «está aquí Benjamin. escribe un ensayo sobre Baudelaire (...) curiosamente un cierto spleen capacita a Benjamin para escribirlo. parte de algo que llama **aura** y que se relaciona con el sueño (con soñar despierto). dice: cuando sentimos que se nos dirige una mirada, aunque sea a nuestras espaldas, la devolvemos. La expectación de que lo que miramos nos mire a nosotros procura el aura. ésta se encuentra últimamente, según él, junto con lo cultural, **endesmoronamiento** a causa de la reproductibilidad de las obras artísticas. todo esto es mística en una actitud enemiga de la mística. de forma semejante se adapta la concepción materialista de la historia. resulta bastante atroz»[18]. Brecht no está muy convencido del uso de ese término que procede de la mitología teológica judaica, para describir el proceso de la obra de arte por la técnica[19]. Es un concepto que pareciera adolecer de consistencia intelectual, de realidad "material" para poder hablar de la obra artística penetrada y permeable dentro de lo llamado por el marxismo como "superestructura". Para Benjamin el «aura» es propio de las obras de arte «auténticas», es decir, no reproducidas «técnicamente». Al colocar lo mecánico y lo técnico como elementos constitutivos de cualquier arte, éste deja de mantener esa «ensoñación» de la obra de arte en el espectador[20]. Arnold Hauser ha dicho que la concepción prevalente del arte actual, en antítesis respecto al esteticismo del siglo pasado y principios de éste, está vinculada a la «reproductibilidad técnica», despersonalizadora, mecánicamente concebida[21], de las

obras como lo ha afirmado Benjamin. En la reproductibilidad técnica encontraremos el origen del arte moderno.



Luis Alberto Hernández, óleo

Su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se inicia con un epígrafe de Paul Valéry sacado de su obra *Pièces sur l'art* («La conquête de l'ubiquité») en donde el autor francés está consciente del salto técnico implícito dentro del arte y la imposibilidad de comprenderlo a partir de las categorías de las estéticas dieciochescas (Kant, Hegel, etc.). Para Valéry la noción misma del arte ha sido modificada, no es precisamente la muerte del arte en el sentido hegeliano sino otra cosa distinta, otro nivel en el ensayo de la expresión estética que en Benjamin no conduce a un esteticismo político sino a una politización del arte. Para Valéry: "En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernas. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte"[22].

Benjamin encuentra que desde el año de 1900 el arte cambió a partir del *standard* de la técnica; el arte se adecua al tratamiento del desarrollo técnico de la máquina. Tal *standard* llega a convertirse en un tema en sí mismo, donde se le da más interés al procedimiento mecánico que a los contenidos usados por tales andamios mecánicos. Penetración en el arte que arrastrará a cambios hondísimos tanto en su sentido como en la percepción del hombre; fueron alterados los procedimientos de la creación artística. Para Benjamin "nada resulta más instructivo para el estudio que ese *standard*"[23]. En su ensayo de la *Kunstwerkarbeit* opondrá dialécticamente el arte en su figura tradicional y la reproducción técnica de la obra artística junto al cine.

Se habla de autenticidad de la obra a partir del aquí y del ahora de toda obra, de su irrepitibilidad en el lugar que ocupa dentro de la historia. Caso distinto en la reproductibilidad; siempre faltará "algo", el "aura". Para Benjamin la autenticidad es un componente imposible de repetir, de reproducir por otros medios que los que ya posee la obra en sí misma, no como algo proveniente de lo exterior sino que nace con ella desde el momento de su elaboración[24]. Si acaso se ha graduado, diferenciado, la autenticidad de una obra se deberá a los comerciantes del arte; ellos han desarrollado todo un arsenal de diferencias y distinciones para el provecho comercial de la obra misma. "La imagen de una Virgen medieval no era «auténtica» en el tiempo en que fue hecha; lo fue en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo pasado..."[25], cuando se inicia todo un desarrollo de la trata de objetos artísticos.

El crítico debe pensar la obra a partir de sí mismo, desde su propia reflexión. La mirada se convierte en un recurso privilegiado para la comprensión; en el «desciframiento» de la obra la «imagen» literaria será un procedimiento de exposición y de conocimiento. Comprender equivale a ver, «leer» mejor, mostrando la agudeza de visión dentro del gusto con que se expone, pero manteniendo la «distancia» y evitando la simpatía que se nota demasiado evidente[26].

Adorno por su parte acentúa la ambigüedad de la cultura-privilegio y el hecho que dentro de la gran cultura del pasado actúe un impulso hacia la universalidad que sólo puede hallar plena actuación en un mundo en el que no exista forma alguna de privilegio. La cultura burguesa es vista como un conjunto de valores que ya no son burgueses; no dejan de poner constantemente esta cultura en conflicto con la sociedad misma desde donde ella surgió; la hacen enemiga de un capitalismo que de ningún modo está agonizante sino que continuamente tiende a su equilibrio nuevamente y a organizarse. Para Adorno y Horkheimer fue esencial la experiencia del exilio norteamericano para el desarrollo de sus consideraciones sobre dicho tema. Benjamin y Adorno coinciden en que el privilegio siempre se paga; se paga con la incomodidad y el sufrimiento de quien está excluido del sistema. Un oscuro remordimiento, una insuprimible mala conciencia, un sutil e inexpurgable malestar, se sitúa en el fondo de toda cultura digna de ese nombre.

Benjamin, Adorno, Horkheimer y Marcuse han tomado la visión de Karl Kraus de una «naturaleza ultrajada» y «mutilada en el hombre», a una razón enloquecida, divorciada de la naturaleza para sólo deformarla y oprimirla produciendo los fenómenos anormales de la masificación; igual al uso de la

palabra como progresiva corrupción, además de su alienación en el uso diario que se desempeña en el cuadro de una sociedad cada vez más vulgar y menos libre.



Luis Alberto Hernández, óleo

[1] Aunque en los años treinta vio borrarse su sueño de convertirse en profesor universitario al serle rechazado por el jurado su trabajo *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*.

[2] Respecto a esto podemos decir de él lo mismo que acuña en su ensayo sobre «Johann Jakob Bachofen»: "El claroscuro que acoge al lector es más bien aquel que reina en la cueva platónica, en cuyas paredes se dibujan contornos de las ideas, o también la luz indistinta que planea sobre el reino de Plutón". Benjamin, W.: Johann. Jakob Bachofen en la Rev. "ECO", Buehholz, Bogotá, marzo 1980, No. 221.

[3] Arendt llega a afirmar en su ensayo sobre Benjamin que Adorno, además de ser el editor de las obras de aquél, será su primer y único discípulo. Ver: Arendt, H., *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Herman Broch; Rosa de Luxemburgo*. Anagrama, Barcelona, 1971, pág.8.

[4] Adorno en su ensayo «Benjamin y el género epistolar» nos refiere sobre el cuidado que tenía Benjamin respecto a todos los detalles que envolvían al acto de la escritura: "En sus cartas se ve el gusto del ritual de descender hasta la imagen tipográfica misma, se siente hasta en la elección de la hoja para escribir, que representaba para él un extraño papel; inclusive durante la época de la emigración su amigo Alfred Cohn le proporcionó siempre, tal como lo había hecho desde mucho tiempo atrás, un tipo de papel muy preciso" (Revista "ECO", Buehholz, Bogotá, marzo 1981, No.233, p.555). Jean Selz, en su artículo «Recordando a Walter Benjamin», nos habla de esta persistencia en el escritor por lo diminuto: "A veces me enseñaba también las notas de sus cuadernitos, hechas con una letra tan diminuta, que ninguna pluma era lo bastante fina para él, y esto le obligaba a escribir colocando el portaplumas del revés", (Revista "Humboldt", Ubersee-Verlag, Berlín, 1962, No.11, p.26).

[5] Missac nos dice ésto: "La afición de Benjamin a las pequeñas dimensiones es conocida: la ilustra la anécdota de la semilla de trigo descubierta en el museo de Cluny...en la que "un alma gemela había dado cabida a la totalidad del «Shama Israel». En una carta suya a Scholem del 26 de julio de 1932, Benjamin habla de su "éxito con las

pequeñas dimensiones, de su fracaso con las grandes". En: Missac, P.: *Walter Benjamin. De un siglo al otro*. Gedisa, Barcelona, 1988, pág.48.

[6] Arendt, op.cit., pág.21.

[7] Benjamin, W.: *Discursos ininterrumpidos, I*, Taurus, Madrid. 1973. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, pág.9.

[8] Todo esto lo encontramos también en Adorno, pero con una lucidez mayor debido a una capacidad de mediación dialéctica de la que carece Benjamin. Este último tendrá que desempeñarse como un «Literat», como un escritor «free lance», al verse excluido de la vida académica a la edad de treinta años; colaborador de lo que para la época aún no se llamaban medios masivos de comunicación, será un periodista sin contrato pero manteniéndose fuera del margen para elegir los temas de los que él propiamente quiere ocuparse. Sabe que todo escritor es un productor y se niega a publicar si no es remunerado su trabajo; ser escritor no es renegar de las determinaciones económicas y sociales, sino una excelente manera de reconocerse como un productor.

[9] "La religión surge sólo cuando «el corazón...se siente a sí mismo»". Benjamin, W.: *El Concepto de Crítica en el Romanticismo Alemán*. Península, Barcelona, 1988, pág.100.

[10] Idem, pág.20.

[11] Arendt, op. cit., pág.10.

[12] "...los conocimientos de Benjamin son con frecuencia de segunda mano, apoyándose en citas y hasta en citas de citas". (Missac op.cit., p.30). Igualmente nos aclara Missac que para Benjamin leer era también un comienzo para el escribir, la cita es un intermediario y no un mediador. Aunque el gusto y práctica de la cita entrañan el peligro de apoderarse de la escritura de todo autor. Para el momento en que escribe su *Trauerspielbuch* Benjamin llega a disponer de unas seiscientas citas, unas son tan largas que amenazan ocultar a aquel que las reunió, (idem p.63). Benjamin llega a decir que en su obra "...las citas son ladrones de caminos que a mano armada atacan al lector y conquistan su adhesión", (idem p.65). La cita será manipulada, haciendo de ella un instrumento para un acertijo excitante y aparente.

[13] Missac op.cit., pág.10-11.

[14] "Mi pensamiento se comporta respecto a la teología como el papel secante con la tinta. Está totalmente impregnado de ella. Pero si se observara el papel secante nada quedaría de aquello que fue escrito" cit. en Missac op.cit., pág.56. En una carta a Max Rychner del 7.3.31 nos dice lo siguiente: "...nunca logré estudiar y pensar de otro modo que no fuera orientado de una manera que se podría definir teológica; es decir, de acuerdo a la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve niveles de significado de cada pasaje de la Tora", cit. en tesis inédita de Agustín Martínez: *La Mirada de Medusa, ensayo sobre Walter Benjamin*, UCV. 1979. p.6.

[15] R. Tiedemann, *Materiellen zu Benjamin Thesen*, Francfort, 1975, p.175ss.

[16] Missac op.cit., pág.48.

[17] Idem, pág.84.

[18] En: Benjamin, *Disursos Ininterrumpidos I*. cit. en Introducción de Jesús Aguirre, p.10.

[19] El «aura» humana ha sido definida por místicos como un campo energético que rodea al cuerpo físico y penetra en él y que emite su propia radiación característica; «vibración» que rodea y penetra a todo cuerpo. En la Cábala teosófica mística judía -de la que Benjamin es un buen conocedor-, surgida alrededor del año 538 a. de n.e. denominaron a esta especie de «energía» como «luz astral». El Antiguo Testamento contiene numerosas referencias a la luz que rodea a las personas y a la aparición de las luces. En hebreo encontramos la palabra «karnaeem» que significa indistintamente cuerno o luz. Pero si bien hay una influencia de esta teología judaica en la acuñación de este concepto en el discurso de Benjamin, también encontramos ya para marzo de 1930 y en su libro titulado *Haschisch*, que contiene sus experiencias con las drogas, una referencia interesante a este fenómeno del «aura» y su definición tradicional de toda teosofía. Transcribo: "Todo lo que dije entonces tenía una punta polémica contra los teósofos, cuya falta de experiencia y de saber me resultaba sumamente escandalosa. Y planteé en tres aspectos -si bien, desde luego, de manera no esquemática- el aura auténtica en contraposición con la representación convencional, trivial de los **teósofos** (subr. mío). En primer lugar, el aura auténtica aparece en todas las cosas. No sólo en algunas, como las gentes se imaginan. En segundo lugar, el aura se modifica por entero y a fondo con cada movimiento que haga la cosa cuya (sic) es el aura. En tercer lugar, no puede, en modo alguno, concebirse el aura auténtica como un sortilegio espiritualista relamido y resplandeciente, que así es como la reproducen y describen los libros místicos vulgares. Lo que distingue el aura auténtica es más bien: el ornamento, el círculo ornamental en que está la cosa (o la entidad) firmemente sumergida en una funda. Quizá nada proporcione un concepto tan exacto del aura auténtica como los cuadros tardíos de Van Gogh en los que en todas las cosas -así podría describirse dichos cuadros- está también pintada el aura", (Benjamin, W.: *Haschisch*, Taurus, Madrid, 1974. p.85).

[20] Benjamin hace una referencia a la Grecia antigua, civilización estética por excelencia, la cual sólo conocía dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Trabajar el bronce, en cerámica y producir monedas fue lo único que llegaron a reproducir en masa (Benjamin op.cit., pág.19).

[21] Hauser, Arnold: *Sociología del Arte*, t.5., Barcelona, 1977, p.833.

[22] Benjamin op.cit., pág.17.

[23] Idem, pág.20.

[24] En su ensayo *Amor Platónico* encontramos un párrafo que muestra el sentido de autenticidad en la obra. Este párrafo lo titula "Signo Convenido" y lo transcribo aquí: "Hay una frase de Schuler que se transmite verbalmente. En todo conocimiento, dice, debería haber un poquito de contradicción, como sucede con los dibujos de los antiguos tapices o con los frisos ornamentales, que dejan transparentarse siempre una minúscula irregularidad en su trazado. Con otras palabras: lo decisivo no es el proceso de un conocimiento a otro, sino la falla que hay en todo conocimiento. Esta es la marca de **autenticidad** de todo producto fabricado en serie, de conformidad con un patrón", (Revista "Humboldt", Ubersee-Verlag, Hamburgo, 1962). No.11, p.34).

[25] Idem

[26] Missac, al escribir en su libro sobre la importancia personal de la biblioteca de Benjamin hace colar una impresión para "suponernos" lo que pensaría éste último de los cambios sufridos por el libro respecto a los avances técnicos del llamado progreso, cito: "La biblioteca de Agnon había sido destruida por un incendio, igual que la de Alejandría. Pero el destino de los libros (...) puede ser morir de muerte natural, del mismo modo que declinan, sin esperar la catástrofe final, las civilizaciones. Los tiempos ya se anuncian, ya han comenzado, en que el gusano irrefutable, el moho, la mera vejez, imponen a los "conservadores" de biblioteca opciones difíciles, transposición al plano colectivo de las que el individuo debería de hacer. Para reservar el valor, en su sentido más amplio, de un ejemplar único o muy raro, hay que encerrarlo en algún santuario, prohibir su uso, la simple lectura, la manipulación y hasta la contemplación. Además, la transmisión del contenido sólo se asegurará mediante un nuevo perjuicio al «aura». Cuando se resuelvan los gigantescos problemas de selección y planificación para trasladar a microfilmes y microfichas millones de volúmenes, revistas y periódicos, ¿no irá acompañado esa transformación de algún cambio ocurrido en la mente y en el corazón de los mortales? Llegará el día, sin duda, en que los nuevos libros se habrán adecuado a los medios de comunicación y difusión, las cintas de audio -remozamientos de la palabra o desquite contra los escritores-, pero también a (sic) los videocasetes, marcando otro cambio profundo. Entre tanto, un tipo intermedio de lectura se habrá tenido que introducir, basado también éste, incluso a domicilio, en el shock y comparado con el cual el antiguo tipo sólo subsistiría como un flujo refinado, como una suerte de erotismo en la época de los bebés de probeta. Una forma de lectura muy diferente a aquélla, en sus múltiples aspectos, que Benjamin, para no mencionar a Mallarmé, conoció y practicó", (Op.cit. p.54).

Publicado por [David De Los Reyes](#) en 00:30

Enviar por correo electrónicoEscribe un blogCompartir con TwitterCompartir con Facebook

Mi parte de Colibrí: El arte como un ámbito referencial y transformador de la existencia

Lilian González*



Joseph Beuys

Resumen

El arte conlleva una suerte de revelación que nos permite redescubrir el mundo pero sobre todo al hombre. Este redescubrimiento y el encantamiento despertados por el arte parte de dos aspectos esenciales: la **subjectividad** y la **expresividad**. Este hecho estaría al origen de un cierto poder transformador del arte en tanto que ámbito justamente de revelación y de expresividad, favoreciendo además, el reencuentro consigo mismo, con el otro y con el mundo. El objetivo de este texto constituye entonces la realización de una aproximación a este poder transformador del arte. Ahora bien, el interés de este ejercicio de reflexión reside quizás en el hecho de que partimos de una visión estética, la cual se aleja de lo que podríamos llamar visión clínica, más próxima de la visión psicológica y psicoanalítica.

Palabras claves: arte, transformación, visión estética, subjectividad

Summary

Art leads to a kind of revelation which allows us to rediscover the world but above all to rediscover the individual. This rediscovery and the wonder Art brings about call on two central aspects: **Subjectivity** and **Expressiveness**. This could be the cause of a certain Art's transforming power as a space of revelation and expressiveness that contributes, moreover, to meet oneself, the other and the world. The main purpose of this investigation is to create an approach to this power of transformation of Art. The interest of this study lies on the fact that we start from an aesthetical point of view. The aesthetical approach of therapeutics in Art dismisses a psychological and psychoanalytical angle - that is a clinical view.

Key words: Art, therapeutic, transformation, aesthetical approach, subjectivity

Tratar este tema constituye un verdadero reto para nosotros pero en el sentido positivo del término. Esta situación explica la primera parte del título de esta pequeña presentación "*Mi parte de Colibrí*". Esta frase se inspira en el título de la obra casi homónima *Mi parte de Colibrí. La especie humana frente a su devenir* del escritor, filósofo, conferencista, ecologista y experto internacional para la seguridad alimentaria Pierre Rhabi. Experto de agroecología, Rhabi al igual que Guattari y otros pensadores interesados en el tema de la Ecología y la vida, nos invitan a reflexionar sobre la necesidad de otra forma de vida.

Este título «*Mi parte de Colibrí*» se inspira en una leyenda amerindia. He aquí la pequeña historia:

« *Un día, dice la leyenda, hubo un inmenso incendio en el bosque. Todos los animales aterrorizados y petrificados observaban impotentes, el desastre. Solo el pequeño colibrí se activa, yendo a buscar algunas gotas de agua en su pico para arrojarlo sobre el fuego. Al cabo de un momento, el armadillo, intrigado por sus acciones insignificantes, le dice: "colibrí: ¿Tú no estás loco? ¿Tú crees con esas gotas de agua vas a apagar el incendio? Yo lo sé, responde el colibrí, pero yo estoy haciendo mi parte* »[1].

He aquí la razón de ser de este texto: aportar una « gota de agua » al análisis de un tema tan complejo como el del arte. Ahora bien lo primero que tendríamos que abordar, si cabe tal noción, es el problema de la naturaleza del fenómeno artístico. En este sentido, podemos decir que el arte conlleva antes que nada una suerte de *revelación* que favorece el redescubrimiento y el reconocimiento del mundo, del hombre y más aun de sí mismo. Este redescubrimiento y el encantamiento activados por el arte se fundamentan en dos elementos esenciales: la **subjectividad** y la **expresividad**. Todos estos hechos estarían relacionados de alguna manera con un cierto poder transformador del arte.

Ahora bien lo interesante de este breve texto sobre el problema artístico podría residir en el hecho de que el mismo parte de una **visión estética**. La visión estética del poder transformador del arte se aleja de la visión psicológica y psicoanalítica o visión clínica, en dos aspectos: el primero es la consideración del arte como un fenómeno *per se* y no como medio de terapia psicológica o psicoanalítica (caso de una disciplina como el arte terapia); el segundo aspecto reside en la expresividad.

En efecto, si las tendencias psicológica y psicoanalítica están fundadas principalmente en el análisis de la significación de la palabra y donde el arte deviene una especie de código que permite descifrar de alguna manera los contenidos "reprimidos" del inconsciente-tendencia que posee también sus matices-;

en la visión estética que guía este trabajo, lo más importante es la expresividad y la capacidad que posee el arte de “detonar” las pasiones, los afectos favoreciendo así la posibilidad de comunicar los aspectos más profundos del ser humano. He aquí probablemente uno de los aspectos esenciales de esa capacidad transformadora del Arte.

Este despertar de la afectividad, constituye un aspecto vital sobre todo en una época caracterizada por una tendencia a la **neutralización** de toda sensibilidad genuina. De allí que la visión estética encuentre de alguna manera su justificación, su razón de ser precisamente en el seno de una sociedad y de una humanidad confrontadas probablemente a la más grave crisis ecológica, resultado en gran parte de la acción destructora de eso que Guattari llama, en su obra *Las Tres Ecologías: CMI (Capitalismo Mundial Integrado)* [2]. El capitalismo entendido como una lógica, un orden que abarca todas las dimensiones de la vida, no solamente lo económico, sino también lo social, lo político e incluso y sobre todo lo mental.



Josepf Beuys

Ahora bien, antes de ahondar un poco más en este poder transformador del arte, es necesario aclarar de cuál idea de arte estamos partiendo. Así y siguiendo al artista y filósofo Joseph Beuys, podríamos decir que nosotros partimos de la idea del arte como un fenómeno que va más allá de la noción de “Bellas Artes”. Así lo expresa Beuys: *“Pero eso que yo sentí como una falta, es que todas esas cuestiones fundamentales del arte y de su función, no pueden encontrar respuestas en las Bellas Artes”* [3]. Estaríamos pues frente a un “concepto ampliado del arte”, entendiendo por éste un punto de partida de toda construcción, de toda creación. En términos del artista y pensador alemán el arte es el lugar de toda *“...producción originaria o como producción fundamental de todo lo demás”*[4]. Pero lo que es interesante de Beuys es que esta condición del arte y del hombre como ser creador y artista exige la comprensión de sí y del mundo. A este propósito Beuys afirma: *“Si el hombre quiere ser artista –y todo hombre puede ser artista- tiene que tratar de comprender la naturaleza que lo rodea”*[5]. Es justamente

esta capacidad de comprensión, de consciencia de sí y del mundo lo que hace del arte un ámbito de transformación, no solo a nivel individual, sino también social. Es en este sentido que el arte puede ser concebido como **referente** esencial de la vida. He aquí el fundamento de un principio como la “**estetización**” de la existencia propuesto y analizado por Félix Guattari y que se inspira, de cierta manera, de ese principio de la antigüedad que nos invita a hacer de la vida una “obra de arte”. Sócrates ya lo menciona de alguna manera en la obra *Fedro o el diálogo de la Belleza* de Platón cuando afirma: “*¡Oh Pan amigo y demás divinidades de estas ondas; dadme la belleza interior del alma, y haced que el exterior en mi este en armonía con esta belleza espiritual!*” [6]. He aquí pues la belleza –uno de los atributos que más se vincula con el arte- aunque entendamos que la belleza sobre todo a partir de los movimientos artísticos del siglo XIX y de las vanguardistas del siglo XX deja de ser el fundamento esencial del arte para dar paso justamente a la búsqueda de otras verdades.

De cara a este conjunto de aspectos, la estética deja de lado su condición de teoría del arte y de la belleza. La estética y el arte se presentan así como ámbitos de transfiguración, de transformación y de creación de subjetividad, en fin de la acción transformadora. La estética, vista desde esta perspectiva deviene energía, fuerza transformadora del sujeto, de la subjetividad. La estética en esta visión es ante todo fuerza, noción referencial, referente, paradigma de vida y de acción. He aquí el sentido del principio del paradigma estético de Guattari. En este sentido, el problema de la visión estética no es ya la relación entre la estética y el arte, sino entre estos dominios, el individuo y el mundo.

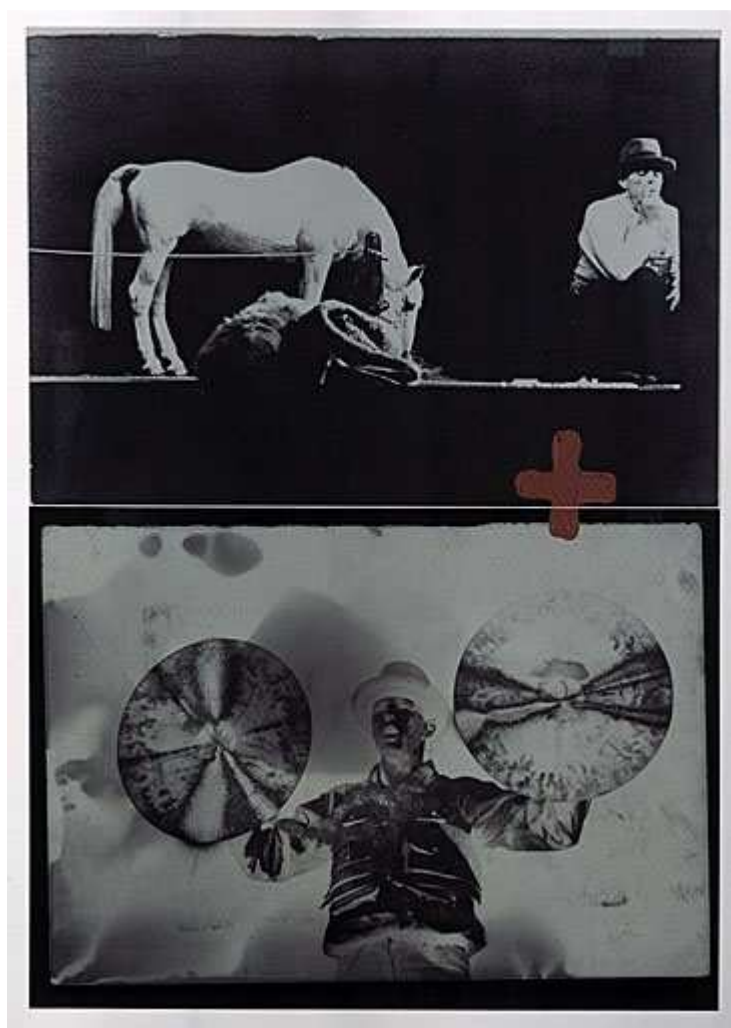
Pero, ¿cuáles son los aspectos y características del arte que hacen de él un ámbito de transformación? ¿En qué consiste esta potencialidad transformativa del arte desde una visión estética? Aparte de esto, habría que responder una pregunta esencial que marca la razón de ser de este texto: ¿Es acaso el arte en tanto fenómeno de naturaleza esencialmente estética y poseedor de una cierta capacidad transformadora un dominio que favorece la generación de la vida, de lo vital? En efecto uno de los aspectos esenciales dentro de esta temática estaría vinculado a esta relación existente entre el arte y la vida.

Hablar del arte y su relación con la vida es hablar del arte como ámbito que dialoga con la vida, que se comunica con ella. Muy lejos de la idea, casi creencia del arte como evasión de la realidad, en la visión estética el arte es concebida como experiencia que está, que existe en profunda relación con el mundo, con el ser humano y con la realidad. En este sentido, el arte constituye experiencia de verdad. Una verdad que según el filósofo Gadamer es una verdad que transforma. Esta condición de verdad del arte conlleva también un problema de conocimiento. No olvidemos que el arte además de su condición de ámbito de verdad y de conocimiento constituye también un espacio de la afectividad y de lo sensible. Gracias a estas cualidades, el fenómeno artístico favorece ese reencuentro con la vida y el mundo pero de una manera “otra”. Así lo afirma Grodin en su estudio sobre Gadamer: “*Es que el arte nos permite reencontrar el mundo que uno habita desde siempre, pero como si fuese la primera vez!*” [7]. Al igual que la filosofía, el arte nos despierta y ese despertar constituye justamente el aspecto que hace del arte un “evento de verdad” y de conocimiento. Un evento que nos asombra.

Pero, ¿cuál es la naturaleza de ese conocimiento, de esa verdad? A este propósito, el mismo Gadamer expresa: “*Toda representación de este género es un proceso ontológico y aporta su contribución a la dignidad ontológica de aquello que es representado. Por la representación, el adquiere, por así decirlo, un aumento del ser. El grado propio de la imagen esta ontológicamente definida en cuanto emanación del modelo*” [8]. Esta frase podría explicar la naturaleza de esta verdad del arte. Una verdad que parte de la representación pero que va más allá para devenir un ser que favorece de un lado, el reconocimiento y el redescubrimiento del mundo y por otro lado, el “crecimiento del ser”.

Esta capacidad generadora y transformadora del arte demuestra una vez más el rol que este fenómeno juega en el contexto de la existencia. A este propósito, Nietzsche en su célebre obra *El Nacimiento de la Tragedia* define el arte como principio y fundamento de la existencia. Así se expresa el filósofo alemán: «*-no es sino en cuanto fenómeno estético que la existencia y el mundo se justifican!*» [9]. Según Nietzsche la estrecha relación entre estética y existencia es tan fuerte que el sentido de la existencia reside justamente en su condición de fenómeno estético. La estética y el arte son así para el filósofo

alemán dimensiones justificativas de la existencia misma. De allí la afirmación de Nietzsche, con relación a la música: «Sin la música la vida sería un error»[10].



Joseph Beuys

II

Ahora bien y más allá de todas las diferencias entre la visión estética y la visión clínica, existe un aspecto esencial en toda este tema y es el problema de la integración entre la estética, la filosofía y el arte. En este sentido, cabe destacar que no es sino hasta fines del siglo XIX que gracias a ciertos pensadores como Baudelaire o Nietzsche que el problema de la separación entre lo filosófico y lo estético encuentra una posible respuesta con la superación de dicha separación. Veamos esta frase proveniente justamente del *Libro del Filósofo* de Nietzsche: “En el mundo esplendido del arte -cómo han filosofado? Mientras que se espera la realización de la vida, el filosofar cesa? No, es entonces solamente que comienza el verdadero filosofar. Su juicio sobre la existencia dice aún más porque él tiene delante de sí una realización relativa, todos los velos del arte y todas las ilusiones”[11]. De esta forma, según Nietzsche, el arte señala **curiosamente** el punto de partida de la acción filosófica.

Esta articulación entre el arte y la filosofía es explicada con más detalle por el filósofo alemán en el siguiente texto: “El filósofo en cuanto que (freno de la rueda del tiempo). Es en las épocas de gran peligro que aparecen los filósofos –en el momento en el cual la rueda gira más y más rápido- ellos y el arte toman el lugar del mito que desaparece. Pero ellos se enlazan mucho antes porque la atención de los contemporáneos voltea hacia ellos muy lentamente”[12]. La vinculación entre el arte y la filosofía esta

signada, según el filósofo por la necesidad y la urgencia de una humanidad que afronta el riesgo de perder sus referentes esenciales, "míticos". Una humanidad que está en riesgo de desaparecer como consecuencia de una fuerza centrífuga. Una humanidad que se precipita al abismo.

Es en este contexto que Nietzsche proclama la noción del filósofo-artista como concretización de una alianza fundamental que se erige además como esencia misma del hombre. De allí que el filósofo alemán afirme que todos los hombres son artistas, filósofos e incluso científicos. Una idea que será seguida y profundizada por otros pensadores y filósofos como Beuys justamente. Veamos esta frase de Beuys: "*Si el hombre quiere devenir un artista -y todo hombre puede ser artista- es necesario que comprenda la naturaleza de aquello que le rodea*"[13]. Es Joseph Beuys quien va a hablar de la noción de "escultura social". Veamos este otro fragmento del mismo texto: "*No se trata de perseguir la vieja creación, se trata de construir un mundo nuevo. Ese mundo nuevo está fundado precisamente en la "Plástica del Calor", "la Escultura Social", "La Plástica Social"*" [14].

La construcción de un mundo nuevo y de una nueva forma de vida es el tema desarrollado también por Deleuze y Guattari. Según estos dos filósofos, la relación entre la filosofía y el arte debe ser entendida en el marco de lo que ellos llaman una "geofilosofía". Esta visión filosófica como lo indica su nombre, reivindica lo territorial como principio esencial de la búsqueda filosófica. El territorio no es un elemento más. Él es conjunto de elementos, hogar de ruptura, de creación pero sobre todo es movimiento. En efecto, según Deleuze y Guattari, lo territorial conforma un conjunto de movimientos en los cuales podemos distinguir dos tipos esenciales: los movimientos de deterritorialización y los movimientos de reterritorialización. Todo esto de acuerdo al principio de la inmanencia. He aquí un elemento esencial: la inmanencia.

Frente a este conjunto de ideas, Deleuze y Guattari consideran que la misión respectiva del arte y de la filosofía se reúne en una sola. Así lo afirman los pensadores: "*El arte y la filosofía se reúnen en este punto, la constitución de una tierra y de un pueblo que faltan, como correlato de la creación*"[15]. La creación de un nuevo territorio, de una nueva tierra, de un nuevo hogar, de un nuevo pueblo constituye para estos dos filósofos, la misión principal de la filosofía y del arte. Evidentemente, ellos son conscientes de la dificultad de tal misión. De allí que afirmen:

"El artista o el filósofo son incapaces de crear un pueblo, ellos solo pueden llamarlo, con todas sus fuerzas. Un pueblo no puede crearse sino en medio de sufrimientos abominables, y no puede ocuparse más del arte o de la filosofía. Pero los libros de filosofía y las obras de arte contienen también una suma inimaginable de sufrimiento que hace presentir el advenimiento de un pueblo. Ellos tienen en común el resistir, resistir a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente" [16].



Josepf Beuys

III

Para Deleuze y Guattari, las obras del artista y del filósofo, constituyen entonces, el núcleo de su misión creativa, liberadora y transformadora. La misión de la que ellos hablan consiste así en la capacidad de convocar, de llamar la venida de la creación de esos nuevos « territorios existenciales ». En este llamado a la creación de territorios existenciales, encontramos justamente, el fundamento de esta visión estética que es en esencia una visión ecológica. De allí, que hablemos de una visión ecoestética. Pero qué quiere decir ecoestética?

Para tratar de responder a esta pregunta, es necesario analizar el término *per se*. El término ecoestética es el resultado de la fusión de dos términos de una gran complejidad: ecología y estética. ¿Cuáles son las consecuencias de esta integración? ¿En qué reside esta integración? Antes que nada, es necesario señalar que por este término, hacemos referencia a una manera de ver y de concebir, no solamente, la dimensión transformadora, sino también el fenómeno estético y artístico como tales. Esta visión del arte conjuga así, la noción de ecología de Guattari, concebida como una ecosofía o movimiento múltiple (mental, social y ambiental) encaminado a la producción de subjetividad, con la idea de una estética, ya referida, como dimensión de creación, de transformación.

La eco-estética, constituye entonces una visión del arte y de la estética, fundada sobre el principio ecológico y que aspira a la transformación profunda del **ser del mundo** y del **ser en el mundo**. Esta visión del poder transformador del arte, además de sus fundamentos "geofilosóficos", estaría relacionada también a la naturaleza compleja del individuo. La estética, de acuerdo a esta visión ecoestética, parte además de una concepción holística del hombre en la cual reconocemos lo corporal, lo mental y la espiritualidad de éste.

De cara a todos estos contenidos, es el momento de referir esta explicación de Deleuze y Guattari concerniente a la misión del arte: “*El objetivo del arte, con los medios de la materia, es de arrancar el percepto a las percepciones de objetos y a los estados de un sujeto que percibe, de arrancar el afecto a las afecciones como el pasaje de un estado al otro*»[17]. La finalidad del arte, si cabe la utilización de este término, consiste en la transmutación de las percepciones, de los sentimientos, de las experiencias en “perceptos” y en “afectos”. Es por ello que los pensadores insisten en la diferencia entre la sensación y el material. Este último no es más que una « condición de hecho » que asume una transcendencia gracias justamente a los perceptos y los afectos. Es gracias al arte, a esa potencialidad transformadora que el material deviene expresivo, eterno. Y es que eso que preserva es la sensación transmutada, incluso si ella es precedida. El arte reivindica la carne pero también el espíritu.

Un maravilloso ejemplo de toda esta potencialidad del arte lo constituye sin duda el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela creado hace más de tres décadas por el maestro Abreu. La grandeza de este proyecto va más allá de la democratización de la enseñanza musical y la superación de un estado de injusticia social; ya que tal gesto conlleva no solamente el derecho de aprender la música, sino también el derecho de devenir, de cambiar. Es por ello que el Maestro Abreu – fundador- afirma que la participación de los jóvenes en esta “experiencia” constituye para ellos la posibilidad de cambiar sus vidas ya que esto les permite no solamente mejorar y dar un sentido a su existencia cotidiana pero también les permite poner en práctica nuevos proyectos de vida. La participación de los niños y jóvenes en el “Sistema” implica la posibilidad para ellos de integrarse a la sociedad pero sobre todo de integrarse con ellos mismos. En este sentido, podríamos hablar del “Sistema” como una especie de “matriz generadora”, una máquina del deseo (“machine désirante”) en términos de Guattari, productora y constructora de ciudadanos, de nuevas subjetividades, de nuevas posibilidades de vida, de otras visiones y de otras posibilidades de nación y de mundo.

Esta concepción del arte y de la estética como dimensiones justificativas de la existencia nos habla pues de la necesidad de repensar y de hacer de las distintas dimensiones de la vida algo estético y ético. He aquí pues una última sugerencia o invitación: Tratemos de hacer de nuestras vidas una obra de arte. Hagamos de ella, creamos con ella algo no solo hermoso, sino ético, bueno y verdadero.

Bibliografía

BEUYS Joseph, HARLAN Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Éditions L'Arche, 1992 (1986).

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil/ Intégrale, 1996 (1976), 531 p.

GRONDIN Jean. *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, Paris, Les Éditions du CERF, 1999, 238 p.

GUATTARI Félix, *Les Trois Écologies*, Paris, Éditions Galilée, 1989, 73 p.

NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles, « Maximes et Traits »*, Paris, Éditions Gallimard
Le livre du Philosophe. Études théoriques, Paris, Éditions Aubier-Flammarion, 1969, 252
Œuvres I, « La Naissance de la tragédie », Paris, Éditions Gallimard, 2000, 1158 p.37.

PLATON, *Diálogos, « Fedro »*, México, Editorial Conceptos, 1980

RHABI Pierre, *La part du colibri. L'espèce humaine face à son devenir*, Paris, Éditions L'Aube, 2009

*Licenciada en Artes egresada de la UCV, Doctora en Filosofía Universidad Paris VIII

[1] « *Un jour, dit la légende, il y eut un immense incendie de forêt. Tous les animaux terrifiés et atterrés observaient, impuissants, le désastre. Seul le petit colibri s'active, allant chercher quelques gouttes d'eau dans son bec pour le jeter sur le feu. Au bout d'un moment, le tatou, agacé par ses agissements dérisoires, lui dit : « colibri ! Tu n'es pas fou ? Tu crois que c'est avec ces gouttes d'eau que tu vas éteindre le feu ? Je le sais, répond le colibri, mais je fais ma part ».* Pierre Rhabi, *La part du colibri. L'espèce humaine face à son devenir*, Paris, Éditions L'Aube, 2009, p. 10

[2] Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Éditions Galilée, 1989, 73 p, p. 40

[3] « *Mais ce que j'ai ressenti comme une manque, c'est que toutes ces questions fondamentales, c'est-à-dire la véritable recherche des fondements de l'art et de sa fonction, ne pouvaient trouver de réponses aux Beaux-Arts ».* Joseph Beuys, *Qu'est-ce que l'art ?* p. 18

[4] « *...production originale ou comme production fondamentale de tout le reste* ». Id., p. 20

[5] « *Si l'homme veut devenir un artiste -et tout homme peut devenir un artiste- il faut essayer de comprendre la nature de ce qui l'entoure ».* Ibid., p. 198

[6] Platón, *Diálogos*, « *Fedro* », México, Editorial Conceptos, 1980, p. 393

[7] « *C'est que l'art nous permet de retrouver le monde que l'on habite toujours déjà, mais comme si c'était pour la première fois* ». Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p.71

[8] « *Toute représentation de ce genre est un processus ontologique et apporte sa contribution à la dignité ontologique de ce qui est représenté. Par la représentation, il acquiert, pour ainsi dire, un surcroît d'être. La teneur propre de l'image est ontologiquement définie comme émanation du modèle* » Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, op.cit., p. 158

[9] Friedrich Nietzsche, *Œuvres I*, « *La Naissance de la tragédie* », Paris, Éditions Gallimard, 2000, 1158 p., p. 37

[10] Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, « *Maximes et Traits* », Paris, Éditions Gallimard, 151 p., § 33 p.16

[11] « *Dans le monde splendide de l'art -comment ont-ils philosophé ? Lorsqu'on atteint un accomplissement de la vie, le philosophe cesse-il ? Non, c'est alors seulement que commence le véritable philosopher. Son jugement sur l'existence en dit plus parce qu'il a devant lui l'accomplissement relatif, tous les voiles de l'art et toutes les illusions* » Frédéric Nietzsche, *Le livre du Philosophe. Études théoriques*, Paris, Éditions Aubier-Flammarion, 1969, 252 p., p. 39

[12] « *Le philosophe en tant que [frein de la roue du temps]. C'est aux époques de grand péril qu'apparaissent les philosophes -au moment où la roue tourne de plus en plus vite- eux et l'art prennent la place du mythe disparaissant. Mais ils s'élancent longtemps à l'avance car l'attention des contemporains ne se tourne que lentement vers eux* » Id., p. 43

[13] « *Si l'homme veut devenir un artiste – et tout homme peut devenir un artiste- il lui faut essayer de comprendre la nature de ce qui l'entoure* » Joseph Beuys, *Qu'est-ce que l'art ?*, p. 198

[14] « *Il ne s'agit pas de poursuivre la vieille création, mais il s'agit de construire un monde nouveau. Ce monde nouveau est « la Plastique de Chaleur », « la Sculpture Sociale, « la Plastique Sociale »* Joseph Beuys, *Qu'est-ce que l'art ?* p.224

[15] « *L'art et la philosophie se rejoignent sur ce point, la constitution d'une terre et d'un peuple qui manquent, comme corrélat de la création* ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p.110

[16] « *L'artiste ou le philosophe sont bien incapables de créer un peuple, ils ne peuvent que l'appeler, de toutes leurs forces. Un peuple ne peut se créer que dans des souffrances abominables, et ne peut pas plus s'occuper d'art ou de philosophie. Mais les livres de philosophie et les œuvres d'art contiennent aussi leur somme inimaginable de souffrance qui fait pressentir l'avènement d'un peuple. Ils ont en commun de résister, résister à la mort, à la servitude, à l'intolérable, à la honte, au présent* ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p111.

[17] « *Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objets et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre* » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p.167

Publicado por David De Los Reyes en 00:05